

# Vínculos de sangre: de *Carmilla* y *Drácula* a *Alucarda*

BLOOD TIES: FROM *CARMILLA* AND *DRÁCULA* TO *ALUCARDA*

CARLOS GERARDO ZERMEÑO-VARGAS\*

**Resumen:** A partir del marco teórico elaborado por Sergio Wolf para analizar las resignificaciones por las que pasa una narración literaria cuando es adaptada al cine, se estudió la película *Alucarda*, del mexicano Juan López Moctezuma, cuya mitología está construida a partir de dos novelas góticas: *Carmilla* y *Drácula*. Se observó especialmente la manera en que los rasgos de la literatura fantástica y de terror fueron transformados al ser llevados a la pantalla grande. Se concluye que la adaptación de obras literarias al lenguaje cinematográfico (transposición) constituye un proceso cargado de valor artístico y es el resultado de una serie de decisiones que no necesariamente buscan la fidelidad al texto original.

**Palabras clave:** vampiros; cine; guion de cine; director de cine; literatura

**Abstract:** Based on the theoretical framework developed by Sergio Wolf it discusses the new meanings that a literary narrative takes on when adapted for the screens. This is a study of the film *Alucarda*, by the Mexican Juan Lopez Moctezuma, whose mythology is based on two Gothic novels: *Carmilla* and *Dracula*. The way in which the traits of fantasy literature and terror were adapted for the cinema is especially noted. Adapting literary works to into film (transposition) is a process of enormous artistic value, the result of a series of decisions that do not necessarily seek loyalty to the original text.

**Key words:** vampires; cinema; film scripts; film makers; literature

\*Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México

Correo-e  
wicked.wretch@gmail.com

Recibido: 7 de enero de 2015  
Aprobado: 23 de abril de 2015

El cine de terror en México ha dejado algunas cintas notables, aunque no tantas como a los fanáticos del género les gustaría. Sobre todo debemos señalar la relativa falta de directores especializados, pues buena parte de las producciones estuvieron al cuidado de aquellos que, por encargo del Estado o alguna empresa privada, se embarcaron en la aventura de asustar al público. Así, contamos apenas con algunos nombres que han pasado a la posteridad, entre los que destaca Carlos Enrique Taboada, ‘el duque del terror’, a quien debemos cuatro películas que todavía son señaladas como lo más logrado del género en este país. Al revisar estas producciones es notorio el interés que el director tuvo no sólo por ofrecer un miedo alejado del efectismo, sino por localizar sus historias en un ambiente ‘mexicano’. Ranchos y casonas son los escenarios en los que se desarrollan los acontecimientos sobrenaturales, ejemplos de un esfuerzo por adaptar los ambientes góticos clásicos a un cine mexicano y mexicanista.

En contraste con esta tendencia, durante la década de los setenta surgió en México el llamado cine esotérico, un movimiento que desafió las convenciones temáticas y estéticas que se habían desarrollado en el país, pues ofrecía cintas llenas de referencias a la filosofía oriental y el satanismo, además de grandes dosis de violencia, sangre y sexo. Esta corriente pronto pasó al olvido, salvo por su figura central: el artista chileno Alejandro Jodorowsky. Con un ánimo claramente internacionalista, los directores que trabajaron en este movimiento buscaron sus referentes más allá de México, en buena medida desecharon los escenarios costumbristas y si se remitieron a ellos fue tan sólo para subvertir sus convenciones.

En esas circunstancias e influenciado por el propio Jodorowsky —a quien asistió en sus dos primeros largometrajes, *Fando y Lis* (1968) y *El Topo* (1970) —, el mexicano Juan López Moctezuma

realizó varias cintas de terror que se alejaron de las líneas temáticas y estéticas que habían prevalecido en el país. Su ópera prima, *La mansión de la locura* (1973), está inspirada en el relato “The system of Dr. Tarr and Prof. Fether”, de Edgar Allan Poe; mientras que *Alucarda, la hija de las tinieblas* (1975), su cinta más reconocida, construye su estética a partir de lo oscuro y con tendencias europeas. Más que adecuar las figuras clásicas del terror al imaginario mexicano o forzarlas en un contexto cultural que no les pertenece, López Moctezuma quiso que sus filmes adquirieran un carácter a la vez universal e individual.

Así, mientras Taboada adaptó lo gótico a las haciendas y *El vampiro* (Méndez, 1957) instaló al infame conde en un ambiente rural, López Moctezuma desechó por completo cualquier rasgo nacionalista y echó mano de figuras y estéticas extranjeras. De este modo, *Alucarda...* reconoce la deuda que tiene con *Carmilla* (Le Fanu, 2001) y se declara, por partida doble, hija de *Drácula* (Stoker, 2003). Este trabajo explora la transposición —siguiendo la terminología del argentino Sergio Wolf— de ciertos elementos literarios a un filme que, sin traicionar por completo los motivos en los que se inspira, construye un discurso propio. Señalaremos también los esfuerzos de López Moctezuma por ofrecer un imaginario temático visual que contrastaba ampliamente con lo realizado en México, con lo que se erigió además como una propuesta abiertamente anticatólica, llena de imágenes violentas y trasgresoras. Su obra es una mezcla de tradiciones que, pese al impacto que pudo haber causado, no logró penetrar en la sensibilidad estética de las generaciones posteriores a su etapa de exhibición comercial, por lo cual cayó en el inmerecido olvido.

#### EL CINE DE LÓPEZ MOCTEZUMA Y SU UBICACIÓN TEMPORAL

Por lo general, se considera que la cinematografía mexicana da sus primeros pasos en los terrenos del

miedo fílmico con *La Llorona* (1933), dirigida por el cubano Ramón Peón. Es interesante que el primer filme nacional del género se haya centrado en una figura típicamente mexicana, recuperada en muchas cintas posteriores con desiguales resultados. Al año siguiente se estrenarían otras dos cintas de terror: *El fantasma del convento* (De Fuentes, 1934), una bien lograda historia de lugares embrujados, y *Dos monjes* (Bustillo Oro, 1934), cinta expresionista y experimental.<sup>1</sup> Todos estos filmes de notable calidad fueron dirigidos —y algunos de ellos incluso escritos— por figuras prominentes del cine nacional que luego ofrecerían películas importantes fuera del terror. Pensemos, por ejemplo, en una de las cintas fundacionales de la ‘época dorada’: *Allá en el Rancho Grande* (De Fuentes, 1936), cuyo éxito abrumador tanto en el país como en el extranjero la colocan como una pieza clave para entender las producciones nacionales de esos años. Fue ese triunfo el que atraería a casi todos los realizadores a cerrar filas en torno a un cine que en su falso costumbrismo dejaba muy poco aliento a lo fantástico.

El reconocimiento para el cine de terror en México tardaría en llegar, de modo que el primer gran éxito dentro de este género fue *El vampiro* (Méndez, 1957), filme estelarizado por Germán Robles y Abel Salazar, en los icónicos papeles de conde y científico, respectivamente.<sup>2</sup> Salazar fue un actor que luego pasaría a ser un importante productor gracias a su compañía Cinematográfica ABSA. Si bien no se especializó del todo en cine de terror —no pudo escapar a la tradición del ‘drama ranchero’, tan cara

para el cine mexicano de la época dorada—, ABSA nos daría *El ataúd del vampiro* (Méndez, 1958) —una secuela de baja calidad hecha al vapor para tratar de capitalizar el éxito de la cinta original—, *El mundo de los vampiros* (Corona Blake, 1961), y un par de filmes de terror dirigidos por Chano Urueta —*El barón del terror* (1962) y *La cabeza viviente* (1963)—, quien también comenzó su carrera en los años treinta.

Sin lugar a dudas, la figura más notable del cine mexicano de este género ha sido Carlos Enrique Taboada, cuya ‘tetralogía del terror’ —*Hasta el viento tiene miedo* (1968),<sup>3</sup> *El libro de piedra* (1969), *Más negro que la noche* (1975), *Veneno para las hadas* (1984)— en su momento fue despreciada en comparación con la que se consideró su obra maestra: *La guerra santa* (1977), una película ahora olvidada. El crítico Emilio García Riera, pese a tener su obra en poca estima, admite que “se apreció en su momento el intento de Taboada de crear una atmósfera ominosa sin el auxilio de la truculencia barata” (1994a: 218). Tal ha sido la influencia de este director que, a la fecha, se han producido dos *remakes* —*Hasta el viento tiene miedo* (Moheno, 2007) y *El libro de piedra* (Estrada, 2009)—, y ya se preparan otros dos, que cubren las cintas restantes de la tetralogía; además de que se han conseguido los derechos para hacer una nueva versión de *Jirón de niebla*, cinta inconclusa de Taboada (Moheno, 2011: 69).

Durante la década de los setenta el cine en México tuvo un fuerte proceso de cambio que lo sacó de la crisis en que había caído tras la decadencia de su época dorada. Rodolfo Echeverría, hermano del presidente en turno, asumió la dirección del Banco Nacional Cinematográfico en 1970 y bajo su gestión ocurriría “algo único en el mundo: la virtual estatización del cine nacional en un país

1 No es el tema central del análisis que haremos aquí, pero es notoria en estas y otras cintas la íntima relación que el cine de terror en México sostiene con la religión, presentada como un elemento ominoso.

2 La película apareció en un momento clave de la historia nacional, de modo que el contraste entre vampiro —irracionalidad, barbarie— y científico —racionalidad, civilización— tiene especial relevancia. Aunque la trama se desarrolla en un rancho aislado, se insinúa gracias a la presencia de trenes y automóviles que el fracaso del conde Lavud —referencia al Vlad histórico— es también la derrota de un estilo de vida predominantemente rural. Parece, pues, que la cinta logró conectar con las masas cinéfilas que contemplaban en su cotidianeidad el éxodo del campo a la ciudad.

3 Si admitimos la opinión de algunos críticos sobre que *Hasta el viento tiene miedo* es “la última gran película de horror en la historia del cine mexicano” (Rosas Rodríguez, 2003: 124), parecería que el género en este país ha sido más bien un experimento breve y precario. Son muchos los factores que han contribuido a este prejuicio que, sin embargo, consideramos equivocado.

no gobernado por comunistas” (García Riera, 1998: p. 278). Las facilidades que dio el gobierno para la producción cinematográfica entorpecieron la proliferación de compañías que crearan cine fuera del ámbito estatal y complicó todavía más la situación para los directores independientes. Pese a esto, un grupo de artistas, fotógrafos, directores de teatro y músicos, guiados por el chileno Alejandro Jodorowsky, decidieron buscar financiamiento en el extranjero para sus películas. De este modo, el cine esotérico desafió muchas de las convenciones temáticas y estéticas que se habían asentado en México. Debutaron como directores Juan López Moctezuma, Julio Castillo, José Antonio Alcaraz, Pablo Leder y Luis Urías —al movimiento también se unió Rafael Corkidi, quien ya había hecho cine con el Estado—; cada uno desde una visión e intereses particulares, pero sin perder las referencias al teatro pánico que fundara Jodorowsky en Francia, junto con Fernando Arrabal y Roland Topor. Una constante fuera del ámbito fílmico es que las películas que produjeron tuvieron problemas para encontrar financiamiento e incluso para estrenarse, y algunas de ellas no vieron la luz. Todavía hoy es difícil localizar algunas de estas cintas, muchas de ellas jamás editadas en video.

Después de Jodorowsky, la figura más notable de esta corriente fue López Moctezuma, quien logró estrenar tres películas de terror antes de dedicarse de nuevo al radio, su otra gran pasión. Pese al pobre entusiasmo que sus cintas causaron en México, no hizo concesión alguna al filmar las películas que imaginaba: extravagantes mezclas de sexo, terror, *gore* y satanismo influenciadas por la estética de la empresa Hammer Films. Sin embargo, López Moctezuma se vio siempre limitado por problemas presupuestales, por lo que tuvo que reciclar escenarios y utilizaría de otras cintas para así convertir sus producciones en mezclas de visión e ingenio.

El espectador mexicano que supere las dificultades y consiga ver *Alucarda*... años después

de su —retrasado— estreno en 1978,<sup>4</sup> quizás se sorprenda al descubrir que los diálogos de la cinta están en inglés. Se trata, a pesar a lo que pueda pensarse, del audio original, y es que Juan López Moctezuma, sabiendo que el mercado estadounidense era idóneo para su cinta, apuntó hacia el norte y decidió que haría ediciones paralelas.<sup>5</sup> Pese a los esfuerzos del director, el proyecto no pudo realizarse como se planeó. García Riera (1994b: 186) especula que los diálogos se regrabaron para su estreno en México —tres años después de que fuera producida— y que en Estados Unidos jamás llegó a exhibirse. Peter Tombs (2003: 186) afirma, por el contrario, que la cinta gozó de saludable distribución gracias a sus versiones bilingües. En cualquier caso, la película consiguió estar apenas dos semanas en la cartelera mexicana, recibiendo críticas más bien desfavorables que la describen como “burda”, “carente de sentido” y llena de “violencia gratuita” (Jiménez Calero, 2004: 111-113).

Es ante este panorama que debemos preguntarnos cómo es que López Moctezuma decidió filmar sus películas en inglés, pese a que contaba con actores mexicanos cuyo dominio del idioma no era el adecuado. No olvidemos que, además del director que nos ocupa y el celeberrimo Taboada, son pocos los realizadores mexicanos especializados en el género de terror. Podemos mencionar a Fernando Méndez, Chano Urueta, Rafael Baledón y quizás

4 Aunque la producción terminó el 11 de septiembre de 1975, la película no se presentó hasta dos años más tarde en varios festivales especializados en cine fantástico y de ciencia ficción, incluyendo los prestigiosos de París y de Sitges (Jiménez Calero, 2004: 97).

5 Se trata de un esfuerzo que nos recuerda la edición española que Universal hizo del clásico *Drácula* (Browning, 1931). En aquella ocasión, un equipo de actores españoles, mexicanos, cubanos y argentinos, dirigidos por George Melford, trabajaban de noche con los mismos sets que utilizaba el equipo principal durante el día. La mezcla de acentos y la ausencia del legendario Béla Lugosi provocaron que esta versión fracasara en los mercados para los que fue producida. Sigue siendo, sin embargo, un objeto de culto por los avances técnicos que supone respecto a la versión en inglés —en particular, efectos especiales más logrados y usos de la cámara más dinámicos e interesantes— (Castro Ricalde y McKee, 2011: 18-19).

la dinastía de los Cardona, sin pasar por alto la relevancia de la Cinematográfica ABSA. En años recientes suelen aplaudirse los logros de Guillermo del Toro, radicado en Estados Unidos desde fines de la década de 1990, quien comenzó su carrera en México con *La invención de Cronos* (1993).

En contraste con el poco interés que hay en el cine mexicano por este género, el filósofo estadounidense Noël Carroll (2004: 1-2) afirma que estamos viviendo un 'ciclo de horror' que comenzó, según él, con *El exorcista* (Friedkin, 1973), cinta basada en la novela homónima de Peter Blatty (1971). Alrededor de esos años, y especialmente después del abrumador éxito en taquilla de *El exorcista*, películas y novelas de horror proliferaron por todos lados. Stephen King, actualmente el más exitoso escritor de terror, publicó su primera novela, *Carrie*, en 1974. Precisamente en este ciclo se inscriben ciertas películas del cine esotérico; Juan López Moctezuma, sin duda fanático del género, tuvo que notar la tendencia y no quiso perderse la oportunidad de ofrecernos su particular visión de los vampiros.



*Fuego* (2008). Hucograbado sobre acrílico: Layla Cora.

es fantástico por naturaleza: un ser que está vivo y muerto al mismo tiempo no corresponde con lo que consideramos posible. *Alucarda*..., sin embargo, decide no formular la oposición fantástica y se decanta por una focalización centrada en la protagonista-vampiro que nos deposita en los terrenos de lo maravilloso — es decir, una narración que sucede en un 'otro mundo' en el que las maravillas aparecen naturalizadas para los personajes— (Clute y Grant, 1999: 338).

Es posible, sin embargo, producir efectos aterradores sin que la cinta pertenezca completamente al modo fantástico de la narración y, de hecho, existen cintas del género que se desarrollan en un ambiente plenamente realista o mimético. Para delimitar el terror narrativo<sup>7</sup> sin la necesidad de recurrir a categorías ajenas a sus propios mecanismos, Noël Carroll propone dos condiciones necesarias: la intención de producir un efecto en el lector o espectador —de modo que el género literario y cinematográfico del terror recibe su nombre precisamente de ese efecto, que Carroll llama específicamente 'arte-horror' para distinguirlo del horror 'natural' (2004: 8)—, y la presencia de un monstruo que a su vez cumple con dos requisitos: es repulsivo y amenazante. Esta segunda característica no requiere mayor explicación, salvo que la amenaza puede ser física o psicológica. La primera, sin embargo, exige una descripción más profunda.

Carroll elabora parte de su propuesta sobre los monstruos a partir de las ideas de la antropóloga Mary Douglas, quien sugiere que en lo anómalo o impuro se esconde un cierto peligro contra la

## DESEOS INCÓMODOS: VAMPIRISMO Y TERROR

Una forma habitual de estudiar el terror fílmico es a partir de un modo de narrar más amplio: lo fantástico. Éste implica la superposición de dos paradigmas de realidad que son absolutamente excluyentes (Campra, 2008: 28-29). El campo semántico de los no-muertos al que los vampiros indudablemente pertenecen<sup>6</sup>

6 Zombis y vampiros, las dos criaturas fantásticas más prominentes en lo que va del siglo XXI, poseen un ancestro común: los revinientes del folclor medieval (Clute y Grant, 1999: 980). Mientras que los primeros acabarían representando el miedo urbano y posmoderno de la disolución de la identidad, los segundos preservarían un encanto anacrónico, ligado además al erotismo y la trasgresión.

7 Sin que ignoremos la polémica en torno a la distinción de los conceptos 'horror' y 'terror', hemos decidido utilizarlos indistintamente. Del mismo modo, cabe señalar que la propuesta de Noël Carroll, que aquí seguimos, se formula desde la filosofía analítica, por lo que tendría que ser válida para cualquier expresión de arte narrativo.



cultura (2002: 44-50). La falta de articulación ontológica —por ejemplo en los vampiros, vivos y muertos a la vez— amenaza el sistema simbólico que una comunidad comparte. Una idea similar la ha propuesto Stephen King al afirmar que los monstruos causan terror por la “falta de orden” que encarnan (2006: 55-56). Si bien la teoría de Douglas puede reducirse a una sencilla fórmula, “la suciedad es materia fuera de lugar” (2002: 44), creemos necesario considerarla en términos de la violación de categorías ontológicas. Es allí donde se esconde la repulsión monstruosa que, como señalábamos, se relaciona con lo fantástico al enunciar la posibilidad de lo imposible. Un animal aumentado —reptiles gigantes—, masificado —una marabunta desmesurada—, o híbrido —la mezcla arbitraria de dos animales incompatibles— puede evocar esa trasgresión. La definición clásica del monstruo, aquello que está “fuera del modo de ser de la naturaleza” [la traducción es nuestra] (Manzi y Grau-Dieckmann, 2006: 323), apunta en esta dirección, pero la teoría de Douglas le permite a Carroll extender la denominación a otros modos narrativos. Así, por ejemplo, es posible describir monstruos aterradores en la literatura maravillosa —donde al mismo tiempo violentan las categorías ontológicas que posee el lector y son ‘naturales’ dentro del ‘otro mundo’ del texto—, e incluso ‘monstruos morales’ dentro de una narración mimética.

Estas variantes nos interesan, puesto que un fenómeno reciente con el que han tenido que vérselas el terror y lo fantástico es la ‘normalización’ de ciertas criaturas, particularmente el vampiro. La misma *Alucarda*..., por su focalización, cumple sólo parcialmente las condiciones de Carroll y su estatus como cinta de terror merecería un estudio aparte.<sup>8</sup> Sin embargo, lo que queremos ahora es describir

8 Señalemos que al focalizar la narración sobre las protagonistas, Justine y Alucarda —quienes cumplen ciertas condiciones para ser consideradas monstruosas y/o fantásticas—, sería necesario hallar un monstruo distinto que a su vez las amenazara. Como veremos más adelante, las paradojas que López Moctezuma concentra en los personajes ‘positivos’ —médico, sacerdotes y monjas— podían hacerlos funcionar a su vez como monstruos, restaurándole a la cinta al menos parte de su ‘arte-horror’.

brevemente la evolución de la figura del vampiro.

No señalamos nada nuevo afirmando que: “Los vampiros, además de víctimas, cosechan hoy admiradores, mientras los fantasmas, que en otros tiempos se asomaban a cada vuelo de página, se han vuelto una mercadería más bien escasa”(Campra, 2008: 188). Ahora los vampiros ocupan el lugar central en las narraciones, conceden entrevistas, nos comparten la angustia de estar vivos y muertos, se enamoran, hacen aliados entre los humanos. Casi todos los autores coinciden en que este desplazamiento de la figura del vampiro —y



De la serie *La ardida y yo* (2004). Lápiz graso y tinta sobre papel: Layla Cora.

otras— es una forma de subvertir el silenciamiento del ‘otro’ (Campra, 2008: 141; Roas, 2013: 101), un ejercicio posmoderno que nos obliga a mirar la monstruosidad de frente, acaso a comprenderla.

Si bien se continúa debatiendo sobre si las criaturas fantásticas que hablan continúan siendo

fantásticas,<sup>9</sup> y si podemos seguir concibiendo la figura del monstruo —puesto que muchos de ellos han perdido su carácter amenazante, comenzando por los aliados de los humanos—, es relevante para nuestro análisis observar que *Alucarda*... plantea estas cuestiones, rompiendo con la tradición en el cine mexicano, donde los vampiros continuaron siendo monstruos clásicos hasta mucho tiempo después. La cinta hace de una vampira lesbiana y satánica su protagonista, inscribiéndose por completo en una nueva corriente que exalta la otredad y socava la solidez de los valores dominantes. López Moctezuma puso todos sus recursos al servicio de esta nueva forma de monstruosidad, otorgando a su protagonista poder y debilidad, perversidad e inocencia. Al alejarse de los temas y estéticas dominantes en el cine de su país quiso conectar con las tendencias internacionales que ya no se conformaban con víctimas y victimarios de aparador. Su recompensa, por desgracia, fue el olvido.

#### LAZOS: LA TRANSPOSICIÓN EN *ALUCARDA*...

*Alucarda*, nos lo muestra la primera escena del filme, nace en una especie de capilla ruinosa y enmohecida. Esculturas y relieves de demonios adornan el lugar y, sin duda, sellan el destino trágico de la niña. La madre, segura de que morirá, entrega su hijita a un gitano. Luego de los créditos vemos que *Alucarda* termina en un orfanato católico y que pronto se vuelve amiga de la joven recién llegada, Justine. Este nombre nos recuerda, al menos como referencia vaga, a la protagonista de *Justine, ou Les malheurs de la vertu* (1791), del Marqués de Sade. Pronunciado

en inglés suena bien, a diferencia de *Alucarda*, que queda sospechosamente fuera de lugar. El nombre está compuesto por *Alucard* —*Drácula* leído al revés, que en muchas ficciones designa al hijo del célebre vampiro— y una 'a' que lo vuelve femenino.

El resto del filme podemos resumirlo así: un encuentro con gitanos y la visita de *Alucarda* al lugar donde nació desatan en las jóvenes un ferviente anticatolicismo que acaba en invocaciones al diablo. Los sacerdotes les realizan un exorcismo a las muchachas que cobra la vida de Justine, *Alucarda* jura vengarse. El filme termina con el orfanato envuelto en llamas y la protagonista derrotada por las monjas, escena que nos remite a la conclusión de la citada *Carrie*, anticipándose a la versión cinematográfica realizada por Brian de Palma —estrenada en 1976, pero producida después de *Alucarda*...—

Que la protagonista es hija de *Drácula*, personaje creado por Bram Stoker en 1897, queda confirmado cuando las jóvenes visitan la capillita donde nace la joven. Allí es invadida de recuerdos, descubre un ataúd cuyo año de muerte indica 1850, quince años antes que los eventos del filme y la edad de las jóvenes —además una fecha plausible para los acontecimientos narrados por Stoker—. Es obvia, para los espectadores, la relación que hay entre el ataúd y *Alucarda*, pero el director nos prepara una sorpresa más. Al leer el nombre confirmamos que no sólo es hija de *Drácula*, sino también de otro personaje de la novela: Lucy Westerna. Para quien no haya leído la novela de Stoker —y para quien ya la olvidó—, resumamos: Lucy muere luego de ser atacada por *Drácula* y de que el profesor Van Helsing le atravesara el corazón con una estaca. Explicar su presencia en el filme —que en poco se parece al papel y circunstancias que le corresponden en la novela— nos lleva a reflexionar sobre el acto de transposición, un traslado o trasplante que extirpa un modelo pensando en otro más. En este caso un personaje literario genera un personaje cinematográfico.

Sergio Wolf plantea la pertinencia del término 'transposición' por encima de otros más populares, como 'adaptación', 'traducción' o incluso 'hacer una

9 Esto, por supuesto, debe analizarse en cada texto. Mientras que actualmente proliferan las narraciones vampíricas que se han sumergido por completo en el territorio de lo maravilloso —es decir, donde la existencia de los vampiros no aparece problematizada—, textos con monstruos enteramente naturalizados y acaso 'domesticados' (Roas, 2011: 104), podemos señalar otra corriente donde, a pesar de la visibilidad del vampiro-otro, sobrevive lo fantástico, pues "Un vampiro que nos cuenta su historia muestra la caída de la frontera entre la vida y la muerte, pero la frontera sigue existiendo, y esa abolición sigue siendo un escándalo racional" (Roas, 2011: 102). *Alucarda*... pertenece a esta última categoría.

versión'. Para Wolf, transposición "designa la idea de traslado pero también la de trasplante" (2001: 16), de movimiento de un sitio a otro —de la literatura al cine o viceversa—, y su consiguiente adecuación —el paso de un registro o sistema a uno nuevo—. 'Adaptar', le parece, concentra su atención en el modo en que un medio —por lo general la literatura— 'cabe' en otro (2001: 15). 'Traducir' podría verse como una simple sustitución mecánica de códigos. 'Versionar' es demasiado vago. Wolf entiende esta discusión no como un problema terminológico, sino operativo. Lo que se hace cuando se transpone una novela hacia el cine implica una cierta 'deformación' o 'alteración' (2001: 78), de tal modo que "las transposiciones son versiones e interpretaciones, es decir, modos de apropiarse de ciertos textos literarios: de hacerlos propios, convertirlos, honrarlos, maniatarlos, disolverlos" (2001: 79).<sup>10</sup>

Su enfoque, desde el cine y no desde la literatura, le permite considerar que entre libros y películas se establece un diálogo más complejo que el que tradicionalmente se propone desde el lugar común: que la literatura provee de argumentos al cine. Sin pretender haber resuelto el problema, señala cuatro modos de acercarse al fenómeno de la transposición no para producir un filme, sino para estudiarlo: el del valor previo de la obra literaria, que busca señalar la importancia de un autor o un texto y cómo el cine 'se cuelga' de ese valor o lo destruye; el del señalamiento de las diferencias, que va a la caza de la 'fidelidad' palabra por palabra y evento por evento; el de la circunscripción a una tradición, donde el peso del clásico supone la medida con que se evaluará el filme; el del vínculo, que pretende establecer una relación entre los distintos registros y lenguajes (2001: 19-28). Aunque Wolf señala modelos de transposición —cómo transponer

una obra—, podemos utilizar estos modos de aproximación al fenómeno como si se tratara de motivos —para qué transponerla—.

En *Alucarda*... hay un afán claro de situar la obra en registros previos. No es sólo que se trate de un filme de horror, que dialogue con el *gore*, que se acomode en el *nunsplotation* o que busque la provocación. Además, la caracterización física de Alucarda es similar al de las vampiras tradicionales de la literatura: plenamente humanizada, delgada, pálida, melancólica, de ojos negros, con una larga y oscura cabellera suelta (Siruela, 2010: 19). Por encima de todo esto, López Moctezuma quiso que Alucarda tuviera un origen. Que la Lucy de la novela y la Lucy de la película sean por completo incompatibles importa bien poco: su presencia y las referencias que evoca le permiten al director apropiarse del imaginario sobre los vampiros, pese a haber suprimido en la cinta casi cualquier referencia a la tradicional succión de sangre. Cuando visita la capilla donde nace, Alucarda habla de la vida y la muerte y se espera que el espectador comprenda inequívocamente las implicaciones de sus palabras:

Escucho las voces del pasado, como que perdí este mundo hace mucho tiempo. Uno puede vivir eternamente, en lugar de transformarse en un montón de polvo [...] ¿Te imaginas morir amándonos? ¡Morir para que vivamos por siempre, siendo una sola! Que la misma sangre corra por nuestras venas [...] Yo vivo en ti, ¿morirías por mí? [La traducción es nuestra] (López Moctezuma, 1975).

La escena anterior revela, además, un modo muy particular de relación entre ambas jóvenes. Los diálogos ambigüamente lésbicos pueden leerse en el registro del vampiro como seductor o puede buscarse un vínculo literario más: *Carmilla*, de Joseph Sheridan Le Fanu (2001).<sup>11</sup>

10 Es importante notar que Wolf no asigna una valoración negativa al acto de la transposición, incluso si en su descripción emplea palabras como 'manipulación', 'deformación' o 'disolución'. Todo lo contrario, pretende con esto deshacerse de la noción de 'fidelidad' —según la cual la transposición sería una forma de 'vampirismo artístico'— para asignarle el valor creativo y productivo que en realidad tiene.

11 Referencia que el espectador debe captar por sí mismo, pues los créditos del filme no lo declaran. El guion original, en cambio, sí lo hace (Jiménez Calero, 2004: 97).



Volviendo a las tipologías de Wolf, mencionemos brevemente los modelos de transposición: fidelidad posible, fidelidad insignificante, posible adulterio, intersección de universos, relectura, transposición encubierta (2001: 89-149). Estos modelos van desde el vaciado carente de estilo hasta un diálogo complejo y rico no sólo entre obras, sino entre soportes, incluyendo la posibilidad de hacer una versión inadvertida de un texto. En *Alucarda...* hallamos no sólo una referencia clara —*Drácula*— sino, como veremos, evidencias de una transposición a veces velada y a veces presente —*Carmilla*—. Y no olvidemos los posibles vínculos estéticos que existen con el final de la novela *Carrie*.

Para ubicar la cinta en alguna —o algunas— de estas posibilidades, conviene concentrarnos en dos hechos que despiertan la transformación de Alucarda. El primero es el encuentro con un campamento gitano —compuesto de dos ancianos, ambos interpretados por Claudio Brook, quien también tiene el papel de médico—, donde la joven recibe de regalo una daga. El segundo ya lo conocemos: el encuentro con el cadáver de su madre y los recuerdos de su nacimiento. Ambos hechos, aunque invertidos temporalmente, son un eco del capítulo cuarto de *Carmilla*. En una de las conversaciones vagamente lésbicas entre Laura y Carmilla leemos: “Eres mía, serás mía, y tú y yo seremos una para siempre [...] Morir juntos, para vivir juntos” (Le Fanu, 2001: 43). El diálogo, fuera de su contexto original y con otro sentido, se repite casi idéntico entre Justine y Alucarda. Días después Laura y Carmilla ven pasar un cortejo fúnebre, es un evento de poca importancia que en ambas historias precede a la aparición del gitano, descrito así en la novela:

Era la figura de un jorobado, con los rasgos agudos y secos que generalmente acompañan esta deformidad. Llevaba una barba negra en punta, y sonreía de oreja a oreja, mostrando sus blancos colmillos. Iba vestido con cuello negro y escarlata, y guarnecido con más

correas y cintos de los que yo podía contar, colgando de ellos toda clase de objetos (Le Fanu, 2001: 39-40).

Recordando los modelos de transposición propuestos por Wolf, estamos situados en el umbral entre una cierta fidelidad —eventos, descripciones y diálogos se repiten— y una reinención. En *Carmilla*, el diálogo acerca de la muerte sirve para incrementar la ambigüedad sobre la condición vampírica de la joven y la relación que espera de Laura; en *Alucarda...* funciona a manera de preludio de un pacto satánico y una lluvia de sangre. Los eventos posteriores se ubican, en términos de la transposición, en el cruce y diálogo del universo de la novela y el de Juan López Moctezuma: es lo que Wolf llama ‘el escritor y director como autores’ (2001: 116). En *Carmilla* las referencias a la sexualidad están veladas; Alucarda y Justine, sin embargo, sellan su pacto en una especie de aquelarre. López Moctezuma intentará, a partir de este punto, mantener una incertidumbre similar a la de la novela respecto al lesbianismo, labor imposible.

## CONCLUSIONES

Emparentados por vínculos no siempre claros, lo fantástico y el terror suelen poner en crisis los límites que sustentan la realidad. Los monstruos clásicos del terror provocan un ‘escándalo racional’, pues escapan de las categorías ontológicas que culturalmente hemos recibido. Ambos subgéneros son especialmente propensos a la repetición de temas, y de hecho los primeros teóricos de lo fantástico esperaban encontrar su esencia en listas de temas muy específicos: pactos demoniacos, aparecidos, vampiros, estatuas que cobran vida, maldiciones, etc. La confianza en estos catálogos se desmoronó cuando Todorov demostró que lo fantástico puede aparecer en tres niveles distintos: semántico, verbal y sintáctico. Las ficciones contemporáneas se han encargado, por otra parte, de mostrar que la forma del monstruo no determina su comportamiento. Ahora

una misma criatura monstruosa puede describir valores opuestos a los que la tradición le otorga, y al contrario, conservar una moral reprochable y que sin embargo simpatizamos con ella.

Para el estudio de la trasposición —específicamente refiriéndonos a los campos que nos ocupan: lo fantástico y el terror—, esto viene a significar que quien lleva una historia de la literatura al cine puede transformar el sentido de la obra original: estaría calcando la forma, pero llenándola con un contenido nuevo. Este énfasis en la semántica del terror —su dimensión ‘mitológica’— nos recuerda que lectores y espectadores conocen de antemano las características de las criaturas que van a aparecer —de allí que según algunos autores la fascinación por el terror radica en la realización vicaria de comportamientos reprochables por medio del monstruo—. Así, toda ficción fantástica y de terror que subvierte las expectativas es una afrenta contra los purismos que pretenden mantener fijo el valor de los monstruos clásicos, más si se trata de una trasposición que pone de cabeza el sentido de sus referentes originales. *Alucarda*... se ubica en este grupo de obras que se resisten al estatismo semántico de los monstruos y temas fantásticos. Al seguir creyendo en la ‘fidelidad’ nos arriesgamos a transformar estas obras en ejercicios de alta traición, impidiéndonos verlas en su doble dimensión: referencialidad y autonomía —componentes, por cierto, de todo acto creativo—. Consideramos, pues, que parte del valor de *Alucarda*... consiste en la originalidad que sustenta precisamente de cara a las tradiciones y textos en los que se basa.

El imaginario que envuelve la figura del vampiro está íntimamente ligada a la religión, y en Europa al catolicismo. Que el escenario del filme sea un orfanato lleno de monjas y sacerdotes es natural, pero permite a Juan López Moctezuma introducir sus propias ideas sobre la religión, ausentes de las obras literarias originales. Es principalmente por medio de lo estético que nos muestra el estado de decadencia en que, para él, ha caído el catolicismo: hábitos hechos de vendas, sangre menstrual seca, crucifijos que se funden con las paredes cavernosas.

Un ritual de exorcismo que nos recuerda los tiempos de la Inquisición marca la entrada del doctor Oszek —un nombre que, irónicamente, nos remite a otros dos: Max Schreck y el conde Orlok—, quien asume el papel del científico enfrentado a lo sobrenatural: el Dr. Hesselius, en *Carmilla*, y el famoso Abraham Van Helsing, en *Drácula*. Su escepticismo frente al ritual que mata a Justine se desvanece cuando uno de los monjes le muestra evidencia de que la muchacha ha vuelto de la tumba. El doctor, a pesar de su racionalismo científico, introduce en su maletín un frasco de agua bendita. Con el agua se le mete también el pensamiento mágico. En la visión de Juan López Moctezuma este cambio aparece como una derrota. En contraste, el satanismo de Alucarda y Justine es presentado no como una fuerza malvada, sino como un resquicio de escape ante la opresión del orfanato. La Iglesia del filme es decadente y corruptora; en los momentos finales las monjas forman un crucifijo con el cadáver de una de sus compañeras, aniquilando así a Alucarda, quien muere consumida por las llamas.

Como ya apuntábamos, transponer un texto literario al cine puede hacerse como un simple catálogo: una sucesión de personajes, lugares y eventos necesarios que, supuestamente, deberían evocar en el espectador aquello que el texto provoca en el lector. Este método es pobre en esfuerzo y creatividad y sus resultados le han ganado a las adaptaciones una cierta reputación de ‘parásitos’.

Es lógico suponer que el cine obtenga sus historias de la literatura, pues el carácter narrativo de ambos da la impresión de que el trasvase de ideas es simple. Como la propia tipología de Sergio Wolf indica, sin embargo, el *continuum* de la trasposición es amplio. Debemos insistir en que la calidad y carisma del producto cinematográfico no será resultado del material original, sino del trabajo realizado sobre él. Juan López Moctezuma decide utilizar nombres y situaciones como meros detonadores. Incluso si la estructura narrativa es igual a la de decenas de películas —el científico que destruye al vampiro—, el universo pesimista

del director nos hace pensar que la victoria sobre el mal es en realidad una derrota. Dicho de otro modo: se transcriben escenas y diálogos, pero el sentido cambia. El resultado es una obra rica en símbolos que no niega su origen, pero tampoco parasita un valor que le precede y le es completamente ajeno.

## REFERENCIAS

- Campra, Rosalba (2008), *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Salamanca, Editorial Renacimiento.
- Castro Ricalde, Maricruz y Robert Irwin McKee (2011), *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, México, UNAM.
- Carroll, Noël (2004), *The philosophy of horror. Or paradoxes of the heart*, Londres, Routledge, Taylor & Francis.
- Clute, John y John Grant (1999), *The Encyclopedia of Fantasy*, Londres, Orbit.
- Douglas, Mary (2002), *Purity and Danger. An analysis of concepts of pollution and taboo*, Londres, Routledge.
- García Riera, Emilio (1994a), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 13, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- García Riera, Emilio (1994b), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 17, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- García Riera, Emilio (1998), *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1987-1997*, México, Ediciones Mapa, Instituto Mexicano de la Cinematografía.
- Jiménez Calero, Norma Rebeca (2004), *El cine de Juan López Moctezuma dentro de la corriente "esotérica" de los 70's en México: tres películas*, tesis para obtener el título de licenciado en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM.
- King, Stephen (2006), *Danse macabre*, Londres, Hodder.
- Le Fanu, Joseph Sheridan (2001), *Carmilla*, México, Fontamara.
- López Moctezuma, Juan (dir.) (1975), *Alucarda, la hija de las tinieblas*, cinta cinematográfica, México, Films 75/ Yuma Films.
- Manzi, Ofelia y Patricia Grau-Diekmann (2006), "Los monstruos en el medievo: su ubicación en el espacio geográfico", en Elisabeth Caballero del Sastre, Beatriz Rabaza y Carlos Valentini (eds.), *Monstruos y maravillas en las literaturas latina y medieval y sus lecturas*, Buenos Aires, Homo sapiens, pp. 323-342.
- Moheno, Gustavo (2011), "¿A quién diablos se le ocurrió redescubrir a Taboada?", en Pablo Guisa Koestinger (ed.), *Taboada*, México, Jus, Instituto Mexicano de Cinematografía, Mórbito.
- Roas, David (2013), "Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo", en David Roas y Patricia García (eds.), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, Málaga, EDA.
- Rosas Rodríguez, Saúl (2003), *El cine de horror en México*, Buenos Aires, Saga.
- Siruela, Jacobo (2010), "Prólogo", en *Vampiros*, Girona, Atalanta.
- Tombs, Peter (2003), *Mundo macabro*, Barcelona, Círculo Latino, Sitges.
- Wolf, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.



De la serie *La ardida y yo* (2004). Lápiz graso y tinta sobre papel: Layla Cora.

CARLOS GERARDO ZERMEÑO VARGAS. Maestro en Estudios Humanísticos y profesor del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), campus Toluca, México. Ha participado en revistas internacionales y coloquios. Su trabajo académico se centra en exploraciones de lo fantástico en la literatura y el cine mexicanos. Ha obtenido premios nacionales en poesía y narrativa. Fue becario del FONCA en el periodo 2013-2014. Tiene publicada la novela *Barco a Venus* (Anagma, 2011) y es coautor del libro de ensayos *Inquietantes inquietudes. Tres décadas de literatura fantástica en el Estado de México* (Instituto Mexiquense de Cultura, 2012). Actualmente estudia el Doctorado en Estudios Humanísticos en el ITESM, campus Ciudad de México, México.